

DA DONZELLI «TUTTE LE FIABE» NELLA STESURA 1812-'15, A CURA DI CAMILLA MIGLIO

Le versioni originali dei Fratelli cruenti

→ GRIMM

di **MILENA BERNARDI**

Da qualunque punto di vista si guardi al mondo fiabesco ci si imbatte nella sua complessità: la fiaba non è mai quel che sembra, è metafora, nascondimento e rimando continuo ai sedimenti culturali, storici, antropologici, sociali eppure immaginifici di un mondo per un verso espanso nell'universalità del fiabesco, e per l'altro racchiuso nelle credenze di una regione in cui la tal fiaba si racconta con dettagli e accenti differenti rispetto a quella confinante.

Come le narratrici e i narratori orali inserivano nel loro racconto ciò che a loro più stava a cuore (così scrive Calvino) e dunque assegnavano una loro cifra interpretativa al proprio repertorio mettendone a punto la regia, così, con altri strumenti culturali, hanno lavorato anche gli autori colti che si sono dedicati a raccogliere e redigere fiabe. I Grimm, certo, tra gli altri.

Nella prefazione all'edizione data Kassel, 18 Ottobre, 1812, scrivevano già: «Era forse giunto il tempo di fissare queste fiabe poiché chi ancora dovrebbe serbarle nella memoria si fa sempre più raro (naturalmente chi ancora ne conosce ne sa moltissime, ma le persone si estinguono mentre le fiabe perdurano). È la consuetudine a raccontarle a venir meno, proprio come certi angoli intimi delle case o dei giardini che cedono il passo ad un vuoto splendore...».

Le centocinquantesime fiabe della storica raccolta *Fiabe del focolare*, conosciute nella versione della settima e ultima edizione che i fratelli Grimm pubblicarono nel 1857, escono ora anche in lingua italiana,

riposte da Donzelli nell'originaria stesura dei due tomi del 1812, e del 1815, a cura di Camilla Miglio, con 24 tavole di Fabian Negrin (Jaco e Wilhelm Grimm, **Tutte le fiabe**, pp. XXXVI-670, € 35,00). È a Jack Zipes che si deve l'ostinata remissione al pubblico internazionale dell'edizione originale della raccolta completa dei Grimm, un viaggio a ritroso che smaschera e riporta alla luce testi ai quali fu riservato un paziente trattamento di rivisitazione e rifinitura, partendo dalle versioni raccolte tramite le diverse fonti orali e non, per arrivare alle pagine letterarie conformi alle aspettative e ai valori condivisi dalla collettività della Germania di metà Ottocento. Le «gemme, come i due fratelli chiamavano le loro fiabe, hanno sopportato, infatti, differenti destini: le 41 fiabe scelte per *Principessa Pel di topo*, ad esempio, ritornano ai lettori abbandonando gli abiti da festa con cui i loro «adattatori» le avevano ingentilito o, in altri casi, addirittura riemergendo dagli scartafacci messi da parte.

Il corpus di questi testi fonda, non solo simbolicamente, l'atto con cui prende avvio il transito alla pagina scritta di gran parte di quel patrimonio orale, mentre il risuonare delle voci narranti si deposita sulla pagina in una forma che non sarà mai più la sua. Al tempo stesso le fiabe si trasformano e restano a noi, sebbene mutate. Inizi e fini, nascita e morte, mondo di qua e mondo di là, storie del sentito dire e racconti inverosimili, testimonianze, lasciti della memoria collettiva e deformazioni surreali, nel fiabesco partecipano a una migrazione verso l'altrove atemporale e imperituro che si distanzia dal *qui e ora* del

reale, reinterpretato nella geografia del *nessun dove*.

Dall'altrove in cui dimora, la fiaba confonde e inganna chi voglia renderla innocua e, da *ritornante* quale è, attraversa le dimensioni stratificate dei nostri passati e sopravvive alle meticolose ripuliture censorie che le sono state ripetutamente imposte. Ritorna in forma di reperto, di nucleo fondante, si apre un varco nell'opacità dell'indistinzione dei codici e, spesso, anche dell'appiattirsi dei generi e riprende la parola suscitando scandalo e ritrosia, come avvenne anche nel 1815, all'uscita del secondo tomo dei Grimm. Succede ancora: indiziaria e sovversiva, la trama fiabesca suscita l'inquietudine del Perturbante, ribalta i destini e manda sul trono i miseri, i brutti, i deformi, sta dalla parte dei più piccoli, i bambini solitamente orfani, affamati e abbandonati. Inscena la paura della paura, scava nel fondo dell'indicibile. Poi, esalta il sogno, il desiderio, l'utopia. E ci ricorda il motto del romantico Novalis, *tutto è fiaba*.

I Grimm si preoccupavano che il raccontare fiabe venisse meno. Si davano pena per la perdita del risuonare di voci narranti vitali e mutevoli, in ascolto l'una dell'altra e del *sentito dire* che fluttuava tra stalle, campagne e mercati, fin nel caldo e protettivo tepore di severe dimore borghesi. Temevano l'estinguersi della tradizione orale e del suo *patrimonio di storie, fiabe, canti e proverbi* e si assegnavano un compito preciso: ritessere quelle trame nel luogo a loro più familiare, la lingua tedesca.

In quella *Heimat* che è la lingua, si esprimeva una vocazione narrativa e poetica – *mitopoietica* – di così vasta

portata culturale da prendere poi la forma, via via che si susseguivano le sette edizioni del loro grande libro – *Kinder- und Hausmärchen* – di una sorta di canone della fiaba ceduta dall'oralità alla scrittura.

Si trattava, allora, di fissare le fiabe per salvarle dalla temuta estinzione. Come spiega ampiamente Camilla Miglio nell'introduzione, il contesto storico-culturale del «cantiere» dei Grimm esalta l'intendimento di «immaginare una patria culturale ideale» che prenderà sempre più le sembianze di un soggetto-nazione di cui il corpus delle fiabe evoca il cuore pulsante. Un cantiere aperto per quarantacinque anni: «Le sette edizioni intercorse tra la prima e l'ultima presentano ciascuna un proprio carattere, e quindi ciascuna va pensata come *performance* editoriale rivolta a un pubblico specifico, come risposta a un'audience che chiedeva un libro per la Germania in stato nascente, un libro per le famiglie, un libro educativo per le letture scolastiche, un libro temperato e orientato al lettore borghese di metà Ottocento».

Fissare la fiaba ascoltando quell'eco significava anche, per i Grimm, indicare sempre le fonti, riconoscere il contributo delle narratrici (una di esse sposerà Wilhelm) e dei narratori, delle voci del popolo e di altri strati sociali, tutte irrinunciabili. Significava, poi, compiere una scelta editoriale fondamentale: i destinatari sarebbero stati i bambini. Dunque, l'erede dell'instimabile patrimonio derivato dall'intreccio tra tradizione folclorica e scrittura letteraria è l'infanzia; del resto, proprio negli anni in cui i Grimm scrivono, si manifesta una nuova sensibilità verso la dimensione esistenziale delle prime età della

vita. Ma i bambini, guarda caso, sono pur sempre i robivecchi del tempo, scrive Giorgio Agamben nel suo *Infanzia e storia* (Einaudi, 1978), giocano con il tempo, con la storia, con la memoria. Gli adulti consegnano loro le miniature e i simboli del passato: giocattoli, storie, fiabe. E la fiaba, nata non per l'infanzia ma per tutti, entra di diritto nella stanza dei bambini. Risuona il monito di Walter Benjamin, che già nel 1936 nel *Narratore*, ripeteva che «il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe»; ma poi metteva in guardia circa l'allontanarsi di quella solenne figura.

Le fiabe che ritornano risalgono dai libri e richiamano le voci. Il ciclo può ricominciare al contrario e i bambini ne sono gli artefici.

Certo, nella nebulosa dell'oralità la fiaba viaggiava liberamente e, pur rispettando alcune costanti relative a temi e motivi, godeva della fluidità performativa dei narratori. Invece, nel libro che fissa e controlla, si smarrisce questa sinfonia del cantare-contare, svaporano le gestualità e le polifoniche sorprese dei dialetti. Eppure, in *Tutte le fiabe* si recupera, in parte, il ritmo della partitura originaria cui la concisione dell'oralità fa riferimento.

La sobrietà dei testi e l'immediatezza delle immagini cui rimandano sono aspetti tipici della fiaba mandata a memoria e ripetuta a cadenza continua, quel tratto che Calvino ha riassunto nella sua lezione intitolata «Rapidità». La fiaba non perde tempo, corre rapida, e la strada sassosa corre ancor più frettolosa sotto i piedi scalzi del malcapitato eroe. Nella brevità, nell'essenzialità non c'è posto per troppe mediazioni, si va al sodo, come l'esigenza dell'anonimo autore popolare richiede: essendo la fiaba stessa un mezzo magico, un dono d'evasione dallo stremo del quotidiano e un magistrale condensato dei temi fondamentali dell'umano - Antonio Faeti la definisce, per questo, un paradigma filosofico a cui sempre si deve tornare -, essa è metafora interpretante dell'essere nel mondo tra la vita e la morte, l'alto cielo e la nera terra, il qui e l'altrove, l'eden e l'inferno, il bene e il male. E procede così, implacabile come certe sue madri-matrigne. Riaffiorano allora le incongruità, le scene cruente, i tratti bruschi della stringatezza. I Grimm, inizialmente, avevano messo in scena figure di madri che in seguito subirono una sostituzione di ruolo. Se la bambina Biancaneve si scontra con la matrigna, ebbene la loro lotta è tollerabile; ben diverso è se non vi è travestimento alcuno e la madre è proprio la madre. Accade in questa prima versione.

Nella loro fenomenologia del figlicidio titolata *La mamma cattiva*, Glauco Carloni e Daniela Nobile hanno scavato nella metafora del materno fiabesco, ripercorrendone le componenti antropologiche e storiche, che, anche alla luce di una lettura psicoanalitica, indagano la storia dell'infanticidio fino alle costruzioni simboliche che investono le conflittualità delle relazioni familiari. Se Raperonzolo resta incinta e partorisce due gemelli - condividendo la sorte con *La bella addormentata* di Perrault e la stessa eroina del *Cunto* di Basile -, racconta una storia diversa da quella più nota.

Le versioni originali dei Grimm, infatti, bisticciano con quelle più lievi che si pensa di cono-

scere, e la sfida coinvolge anche l'apparato delle illustrazioni. Un esempio per tutte le tavole: Rosaspina è rappresentata nel suo solenne sonno centenario che, nella fiaba, è sempre in armonia con la morte e traduce i riti di iniziazione femminile: riti che, per eroine ed eroi, costituiscono il substrato antropologico delle fiabe *in nuce*. È, la fanciulla, avvolta nel bosco grimmiano, ritratto come universo multiforme, denso di citazioni. Il tempo abita nel cavo di un albero di cui la fanciulla ormai fa parte. Madre Natura sembra dormire con lei, accoglierla di nuovo insieme ai bestiar, alle statue, agli abiti dispersi fra le fronde. Il visivo lancia dunque una sfida al testo, lo reinterpretata.

Purtroppo, in questa edizione Donzelli il taglio della pagina sacrifica la visione completa di alcune tavole; e mentre è di certo interessante la scelta di pubblicare opere importanti del fiabesco nella collana «Fiabe e Storie», all'attenzione filologica e letteraria e all'indubbio spessore culturale della proposta, non corrisponde una chiara esplicitazione del senso su cui poggia il progetto che, invece, meriterebbe di venire argomentato.

*Biancaneve
perseguitata
dalla madre,
Raperonzolo
incinta... In lingua
italiana la versione
non addomesticata
di una raccolta
divenuta canone*

